TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

ÁRBOLES: LA VOZ DE LOS HIJOS DE LOS MILITANTES DE LA DÉCADA DEL SETENTA DESDE LA EXPERIENCIA TRAUMÁTICA.

ÁRBOLES: THE VOICE OF THE CHILDRENS OF THE SEVENTIES´S MILITANTS FROM THE TRAUMATIC EXPERIENCE.

Maximiliano Ignacio De La Puente[1]

RESUMEN: Analizaremos en este trabajo la obra teatral *áRBOLES* de Ana Longoni y María Morales Miy. Esta pieza reflexiona sobre las formas de representación de una memoria fragmentada, que reenvía elípticamente al horror de la política de desaparición durante la última dictadura militar. Reflexionaremos sobre la memoria y el pasado reciente, haciendo hincapié en cómo fue y es tratada la representación del horror en el teatro argentino contemporáneo.
PALABRAS-CLAVE: Teatro – Dictadura – Memoria – Dramaturgia

ABSTRACT: We analyze in this paper the theatre play *áRBOLES*, of Ana Longoni and María Morales Miy. This theatrical work reflects on the representation´s forms of a fragmented memory, which it forwards to the horror of the disappearance´s politics during last militar dictatorship in Argentina. We will reflect on the memory and the recent past, emphasizing on how it was and how it is treated the representation of the horror in the contemporary argentine theatre.
KEY-WORDS: Theatre-Dictatorship-Memory-Dramaturgy.

INTRODUCCIÓN

ÁRBOLES. Sonata para viola y mujer, de Ana Longoni y María Morales Miy, realizó funciones durante los años 2006 y 2007 en los teatros "Anfitrión", "Del Abasto" y "La Fabriquera" de la Ciudad de Buenos Aires, respectivamente. Es una breve pieza teatral, de menos de una hora de duración, que encarna formas de representación de una memoria

[1] Maximiliano Ignacio de la Puente es Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales-Universidad de Buenos Aires. Ha cursado la Maestría en Comunicación y Cultura y el Doctorado en dicha facultad. Áreas de interés: teatro, pasado reciente, memoria.

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

fragmentada sobre la orfandad y que al hacerlo, reenvía elíptica y oscuramente al horror de la política de desaparición durante la última dictadura militar. Lo predominante en la obra es el fragmento, la condensación, el juego de silencios e implícitos que busca establecer permanentemente con el espectador. Una reflexión estética que ahonda en las profundas cicatrices emocionales que deja en la generación de los hijos de los militantes de las organizaciones armadas las desapariciones de sus padres, ya que por más que la obra no aborde explícitamente el pasado dictatorial, las marcas biográficas de la protagonista, María Morales Miy -cuyos padres se encuentran desaparecidos- han ocupado un lugar determinante en su construcción.

Tal como una de sus autoras la define, "*áRBOLES* es una composición fragmentaria sobre la vida en orfandad. Una mujer transita sin padre ni madre diferentes edades y estados, a la vez que elabora con estrategias diversas las ausencias que porta y que la constituyen. Dos presencias dialogan con ella con códigos propios: la del músico-padre que se abstrae en su instrumento –una viola ejecutada en escena–, y la de una criatura volátil que sabe mucho más de lo que la protagonista puede decir de su propia historia" (Longoni: 2006). Quienes toman la palabra en algunas obras del teatro argentino contemporáneo de la última década que se refieren al pasado reciente del país, son, literalmente, los hijos de los militantes de la década del setenta, encarnados aquí por la experiencia biográfica de la actriz María Morales Miy, quien es además una de las autoras y la principal generadora de esta obra. Es ella quien (re)escribe ese pasado sobre su cuerpo, a partir de la performatividad teatral, y también desde la toma de distancia que le da no haber vivido y haber vivido de algún modo lo que acontecía, lo que posibilita una capacidad de reelaboración, resignificación y crítica sobre la experiencia de esa generación que no vivió directamente esos años, pero sí sus consecuencias más inmediatas, lo cual señala una de las características distintivas de esta elusiva e inquietante obra, un trabajo netamente experimental que se articula como una partitura quebrada, repleta de claroscuros, texturas y situaciones cambiantes.

EL TEXTO

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

Desde su arquitectura dramatúrgica, *áRBOLES* puede pensarse bajo las coordenadas del monólogo teatral y del soliloquio. En relación al monólogo como forma teatral, hay varias cuestiones para pensar no sólo a partir de la obra, sino en lo que se refiere al teatro contemporáneo. El monólogo es, desde mediados del siglo XX, con la emergencia de las nuevas dramaturgias que rompen el canon clásico, absolutamente cuestionado por su carácter inverosímil. En la escena contemporánea, como sucede específicamente en *áRBOLES*, el monólogo teatral asume un carácter "dialógico y hasta polifónico" (López: 2007), en la medida en que "la concepción del personaje teatral desborda las categorías que lo asimilan a una "persona", con una identidad definida y sostenida, y la palabra acompaña esta disolución, deshaciendo aquel carácter aparentemente monofónico del discurso" (López: 2007). En *áRBOLES*, la protagonista del relato, Isolina, ("una mujer que atraviesa distintas edades"), se desdobla simultáneamente en su madre, Matilde, y en una criatura extraña, quien "se mueve siempre cerca del suelo aunque parece un pájaro o un insecto volador", una suerte de representación dramática de su inconsciente que se encarga de expresar el horror que ella no se atreve a nombrar y que no puede recordar, ya que, como sostiene Halbwachs, "los recuerdos que más nos cuesta evocar son aquellos que sólo nos conciernen a nosotros, los que constituyen nuestro bien más exclusivo, como si no pudieran escapar a los demás más que a condición de escaparnos también a nosotros mismos" (Halbwachs, 2004: 49)

Este carácter irreal y artificial del monólogo, que pone en primer plano la convención lúdica del lenguaje teatral, se transforma en el teatro íntimo, (del que *áRBOLES* es un claro ejemplo, con su marcada cercanía y la fuerte sensación de complicidad que establece entre la escena y los espectadores), "en un tipo de escritura próxima a la poesía lírica" (Pavis, 1998: 297). Precisamente esta obra puede definirse como una suerte de "collage poético", en el que las texturas sonoras, visuales y corporales potencian el hermetismo, la sugestión y la musicalidad del propio texto. El fluir del discurso de Isolina/Matilde/Criatura constituye un monólogo interior, el cual se caracteriza por ser un discurso fragmentario, en el que "el desorden emocional o cognitivo de la conciencia es el principal efecto buscado" (Pavis, 1998: 298). Más allá de esta multiplicación de la actriz

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

en distintos personajes, la situación de cercanía e intimidad con el público era absolutamente tangible en la obra, teniendo en cuenta que "el monólogo se dirige directamente al espectador, interpelado como cómplice y como voyeur-auditor" (Pavis, 1998: 298). Una estructura que, en el caso de *áRBOLES*, no dejaba de poseer un fuerte componente de interpelación a los espectadores, especialmente claro en la situación de espera que afrontaba Isolina tanto hacia el comienzo como en el final de la obra. *áRBOLES* comienza en el momento de la espera por parte de Isolina, en un hospital o en una sala de primeros auxilios, a un médico que nunca llega. "Nos interesaba potenciar esta situación, porque nos parecía que la significación de la espera tenía mucho que ver con esperar el regreso de los desaparecidos. La figura del desaparecido está relacionada con eso: uno no termina nunca de enterrarlo, uno espera eternamente. Esta mujer seguía esperando. Que esté esperando en esa situación de hospital, nos parecía que daba cuenta de esa otra espera más profunda" (Miraglia: 2011). Aún cuando el personaje aparente dirigirse o interactuar sólo consigo mismo, la presencia implícita del espectador, quien se ve obligado por las exigencias de la puesta a esperar junto con Isolina, convierte a esa espera en una acción dialógica, vale decir, en una experiencia compartida. Si en el monólogo el intérprete se comunica con el conjunto de la sociedad, y en el teatro, la totalidad del escenario aparece como el interlocutor discursivo del monologante (Pavis, 1998: 298), entonces Isolina comparte en la obra la desesperación, el dolor y la tristeza por la desaparición violenta de sus padres, con el cuerpo social como totalidad. *áRBOLES* se inscribe dentro de las formas renovadoras que propone la dramaturgia actual con respecto a las estructuras clásicas de escritura, puesto que "los textos contemporáneos no sólo son dirigidos al público en su globalidad, sino brutalmente arrojados a este público (...) Esta escritura se caracteriza así por una "destrucción de la dramaturgia dialogal", y una "inmersión suicida en el soliloquio" (Pavis, 1998: 299). El componente lírico y épico que caracteriza a su vez al soliloquio se encuentra presente en la obra, si tenemos en cuenta que éste puede pensarse como el discurso que un personaje se dirige a sí mismo y/o a un interlocutor mudo. La obra se asimila a la estructura del soliloquio, ya que en éste, más aún que en el monólogo, el personaje se encuentra inserto en una situación que le permite meditar sobre sus circunstancias psicológicas y morales. "La técnica del soliloquio revela al espectador el alma

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

o el inconsciente del personaje: de aquí, su dimensión épica y lírica" (Pavis, 1998: 430). Así, a lo largo de la obra, Isolina no hacía más que exteriorizar, a través de la convención del lenguaje teatral, expresada en la situación de espera, sus pasiones, temores y represiones rabiosamente contenidas. Esta exteriorización iba dirigida hacia el público, pero también a su padre ausente.

Dentro de esta estructura del soliloquio, en *áRBOLES* la interacción entre el músico y la actriz era compleja, llena de pliegues y matices: el vínculo que se establecía entre ambos remitía principalmente a una relación padre-hija, pero también en otros momentos puntuales al de amantes, además de que existían diversas instancias de intensificación y de contrapunto formal entre el cuerpo, la voz y la música. Esta última acompañaba el clímax dramático de ciertas secuencias, fijaba límites e imponía condicionamientos. Por otra parte, la palabra asumía en la obra un tratamiento musical, por momentos puramente rítmico, poético, carente de diálogos cotidianos. La música interpretada en vivo generaba climas y atmósferas extrañadas, alejadas de un universo ficcional naturalista, por lo que, cuando los diálogos surgían, éstos se constituían a partir de parámetros ligados a la lógica onírica. La carga eminentemente poética de los textos planteaba, al mismo tiempo, un intenso desafío actoral: "Dos o tres semanas antes del estreno, me reuní con Cintia para revisar cómo decía los textos, la intencionalidad de los mismos. Para mí fue un quiebre y un cambio absoluto" (Morales Miy: 2011). La actriz se enfrentaba a una textualidad polisémica, plena de connotaciones y zonas ambiguas, oscuras, contradictorias, lo cual generaba que ella no pudiera apropiárselos e incorporar los textos orgánicamente, impidiendo la identificación plena del espectador. "Los textos eran dichos de una manera solemne. Sonaban, al comienzo de los ensayos y durante un largo tiempo, desde ese lugar. Parecía que venían de ultratumba. A María se le hizo muy difícil, en algunos momentos, despegarse de una poética de actuación que enfatizaba esa solemnidad en el decir. Claramente funcionaba mucho mejor cuando ella no tomaba ese lugar, era más vivida la obra desde el espectador" (Miraglia: 2011). En relación a la multiplicación de personajes que interpretaba la actriz, como mencionamos antes, el texto proponía dos protagonistas netamente diferenciadas: Isolina, quien interactuaba en el presente, y se

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

constituía como el *alter ego* de María Morales Miy, que se encontraba en situación de espera y con todos sus recuerdos de niña a cuestas, especialmente de aquellos vinculados al momento de la desaparición de sus padres, y al trauma posterior a aquel instante (lo cual daba pie también a la narración de la historia de su madre embarazada); y otro personaje al que se lo denominaba "Criatura", un ser poco identificable, vinculado a estados emocionales y afectivos extremos, como la ira y el enojo profundamente arraigados. Este último era también aquel que, a diferencia de Isolina, se atrevía a decirlo todo, a nombrar el horror; el personaje chillón y monstruoso que irrumpía y aparecía inesperadamente, que decía aquello que nadie más podía poner en palabras y volvía a desaparecer. Era capaz de nombrar ese horror del pasado traumático, actualizado en presente por los propios códigos del lenguaje teatral. Sus apariciones eran breves y acrobáticas, porque estaban relacionadas con el intenso trabajo corporal que se encontraba presente desde el inicio del proyecto, en la secuencia que había creado María Morales Miy. La Criatura era no sólo aquel personaje que encarnaba en su cuerpo las consecuencias del pasado dictatorial, sino que también se constituía en un eje fundamental en relación a ciertos aspectos inherentemente técnicos de la obra. "Nos parecía importante que estuviera para generar un cambio en la velocidad y en el ritmo de la pieza, porque de lo contrario el material se transformaba en una estructura totalmente relatada. Nos venía bien en ese sentido: era una ruptura con el código que nosotros mismos habíamos impuesto" (Miraglia: 2011).

El título de la obra hacía referencia a su ordenamiento a partir de la aparición de tres árboles, que constituían cada una de las escenas en que la pieza se encontraba dividida. Cada uno de estos árboles representaba distintas coordenadas biográficas en la vida de Isolina/María Morales Miy: "el árbol de dátiles bajo el que su madre sedujo a su padre, la eufornia del patio de la casa donde habita hoy y el árbol de paltas de la plazoleta que atravesó toda su infancia camino a la escuela, que resulta ser el sitio en que "cayó" su padre" (Longoni: 2006). Dentro de la estructura fragmentada y hermética que proponía la obra, este anclaje permitía la posibilidad de generar una "ilación a esta historia" (Longoni: 2006), un ordenamiento en cuanto al relato. Pasado y presente se cruzaban y se resignificaban en el universo de la obra, asumiendo una connotación trágica y traumática en

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

el caso del árbol de palta. La referencia a estos árboles permitía determinar en qué época sucedía cada una de las escenas, así como establecer entrecruzamientos temporales, saltando desde el presente hacia el pasado y viceversa, estableciendo un collage muy potente, que no dejaba de marcar, a través de la utilización de ciertos rasgos recurrentes, las consecuencias que el pasado traumático ejercía sobre los personajes. Las imágenes de los árboles tenían también otra connotación: "Queríamos algo que se asociara con la vida, aunque éstas no fueran historias alegres, algo que se relacionara más con la luz que con la oscuridad" (Morales Miy: 2006). Uno de los textos que se encuentra en la obra está vinculado a esta misma idea: "animarse a vivir más allá de la edad que tendrán ellos para siempre, sobrevivirlos". Como afirma Ana Longoni: "La obra, en ese punto, es una apuesta para que la orfandad no te mate. Que ésta sea algo constitutivo de la vida, pero que te deje seguir viviendo" (Longoni: 2006). Un intento de procesar, incorporándolo, encarnándolo literalmente en el propio cuerpo, la experiencia traumática del pasado reciente, vinculado a la política de desaparición del terrorismo de Estado.

LA VOZ DE LOS HIJOS DE LOS MILITANTES DE LOS SETENTA DESDE LA EXPERIENCIA TRAUMÁTICA:

En el teatro argentino contemporáneo, ha empezado a surgir con fuerza en los últimos años la voz de una nueva generación, la de los hijos de los militantes de los años setenta, quienes se definen justamente por no tener recuerdos propios sobre aquella época. Por un lado, a medida que el ciclo de *Teatroxlaidentidad* comienza a tener en los cinco últimos años una fuerte institucionalización en el campo teatral, se incrementan exponencialmente las obras que abordan el pasado reciente de nuestro país, en las que la mirada predominante es justamente la de los hijos de la dictadura. A su vez, este interés en abordar el pasado reciente por parte del teatro, se ve potenciado también por el cambio de las políticas de Derechos Humanos del Estado argentino, desde el 2003 hasta la actualidad, tendientes a revisar en profundidad lo sucedido en los años de plomo de la dictadura. Desde fines de la década del noventa, las pocas obras que abordaban explícitamente diversos aspectos de la década del setenta eran escasas y elaboraban en gran parte relatos épicos, explícitamente panfletarios y exaltadores de la militancia de los miembros de las

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

organizaciones armadas, algo que no sucedía en otras disciplinas artísticas, como se observa en el caso de un cine documental con una carga densamente subjetiva, crítico de las experiencias políticas de la generación del setenta, que ya había entregado películas como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), y *M* (Nicolás Prividera, 2007). La elaboración de un relato no lineal, fragmentado, fuertemente apoyado en los climas espesos, cargados de múltiples significaciones, que puede aportar el elaborado desarrollo de una dramaturgia de la luz, de los cuerpos y del espacio, puede rastrearse ya en la "trilogía del horror" de Omar Pacheco, a comienzos de los años noventa. Pero en estas obras, si bien participan en el elenco hijos de desaparecidos, entre ellos la propia María Morales Miy, predomina netamente la perspectiva y la visión del director, quien pertenece a la generación de sus padres.

El espectro de las obras teatrales que se refieren al terrorismo de Estado en nuestro país, escritas y dirigidas por artistas que pertenecen a la generación de los hijos de los militantes de los años setenta, es relativamente reciente y se encuentra, por tal motivo, aún en ciernes. Frente al pasado político-militante de sus padres, los integrantes de esta nueva generación asumen en sus obras posturas muy diferenciadas, que van desde la reivindicación de los objetivos revolucionarios de aquellos, hasta tomas de posición muy distanciadas y absolutamente críticas de esas experiencias. En sus expresiones artísticas ponen en juego distintos recursos que predominan en esta época, puesto que "valoran el despliegue de la subjetividad, les reconocen plena legitimidad a las inflexiones personales y ubican la memoria en relación con una identidad no meramente pública" (Sarlo: 2005). Desde el 2009 en adelante, con la extraordinaria repercusión que suscitó tanto en el público como en la crítica especializada *Mi vida después*[2], la obra de la dramaturgia y directora Lola Arias, estrenada en ese año en el teatro Sarmiento de la Ciudad de Buenos Aires, las piezas que abordan el pasado reciente de nuestro país desde la perspectiva de "los hijos" comienzan a utilizar en gran medida los recursos propios del teatro documental, aquel que

[2] *Mi vida después* es una mirada hacia el pasado real de seis actores/*performers* que nacieron entre 1972 y 1983. A través de los objetos personales de sus padres, (un militante del PRT-ERP, un empleado de banco, dos intelectuales, un sacerdote, un militante de la Juventud Peronista y un policía de inteligencia), los *performers* narran diversos aspectos de sus vidas desde la infancia hasta la actualidad, valiéndose para ello de fotografías, videos, grabaciones, ropas y cartas familiares.

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

establece desde su temática algún tipo de relación con un referente externo a la propia obra, léase "lo real" o que está basado en "hechos reales", una tendencia que ha surgido en el último lustro en el ámbito del teatro contemporáneo europeo.

Al igual que en las obras que hemos venido analizando en este trabajo, "en *Mi vida después* no hay una diégesis que nos permita asir una historia lineal. Hay huellas, trazos, marcas. La obra transcurre como los recuerdos, a partir de fragmentos dispersos, asociaciones, yuxtaposiciones y planos superpuestos. Las significaciones de los materiales son móviles y permeables a interpretaciones diversas" (Verzero, 2011). La utilización de una primera persona fragmentada, quebrada al interior de un relato no lineal, se transforma en "vehículo de cuestionamiento de las identidades heredadas y construcción de otras nuevas" (Verzero, 2011). Lo mismo ocurre con *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado*[3] de Damiana Poggi y Virginia Jáuregui (2010), escrita y estrenada en el ciclo 2010 de *Teatroxlaidentidad*. En esta obra, las autoras "reconstruyen memorias y fantasías de sus padres que fueron presos políticos en la década de los setenta" (White-Nockleby, 2011), constituyendo así una reflexión "sobre la delicada relación entre la memoria y la ficción al construir la identidad" (White-Nockleby, 2011). Cabe destacar que es sumamente significativo que una obra renovadora como esta última, haya integrado el ciclo organizado por las Abuelas de Plaza de Mayo, lo cual da cuenta de la apertura hacia nuevas posibilidades estéticas que se viene produciendo en las últimas ediciones del ciclo.

En estas obras que hemos mencionado, así como también en *La Chira* y en *áRBOLES* , no se trata de otorgar la palabra a los miembros de la generación de los años setenta, sino que la memoria sobre el pasado traumático se (re)construye a partir del "proceso de llegar a narrar la propia experiencia" (White-Nockleby, 2011) de los que no vivieron de manera directa aquellos años de la dictadura, quienes en sus producciones teatrales se encargan de señalar "los fragmentos y la imposibilidad de reconstruir un pasado que exista en un solo plano con testimonios verdaderos" (White-Nockleby, 2011). En estas obras las subjetividades desdobladas y las identidades disueltas, en perpetua búsqueda, son

[3] Esta obra se reestrenó en noviembre de 2011, con muchas modificaciones, con el nuevo título de *170 Explosiones por segundo*, con la dramaturgia y la dirección de Andrés Binetti, en la sala "Portón de Sánchez" de la ciudad de Buenos Aires.

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

acompañadas por entrecruzamientos temporales, dramaturgias no lineales y yuxtaposiciones espaciales. Subjetividades e identidades que no pueden comprender ni llenar el vacío de la ausencia de los padres. Así, estas obras están pobladas de imágenes infantiles del horror que la generación de los hijos de los militantes de los setenta "ha descubierto y en su adultez recupera como recuerdo" (Verzero, 2011).

Dentro de esta caracterización del campo teatral vinculado a la memoria reciente de nuestro país que hemos venido realizando, en el que la mirada y la perspectiva de la generación de los hijos de los militantes de los años setenta es determinante, *áRBOLES* se destaca por asumir una estrategia narrativa netamente elíptica, indirecta, distanciada, que da cuenta en sus propios términos del horror dictatorial, completamente alejada del testimonio en primera persona, heroico y exaltador de los valores de la militancia, que busca establecer una verdad unívoca e incuestionable en relación a la dictadura,. En la obra de Ana Longoni y María Morales Miy, la experiencia traumática del terrorismo de Estado se recupera exclusivamente desde la palabra cifrada y oculta, a partir de un juego escénico que esconde la densa pesadilla del horror, de manera tal que es imposible separar uno de otro: la cifra hermética en *áRBOLES* se vuelve consustancial a la vivencia del trauma. El hermetismo de su estructura dramática, aquello que sólo alcanza a decirse en la obra siempre con medias palabras, no puede más que encubrir los contenidos traumáticos del horror de la dictadura.

La obra abreva en una de las tradiciones instauradas en el campo artístico durante el siglo XX, que "sostuvo la necesidad de una ruptura reflexiva con la inmediatez de las percepciones y de la experiencia para que éstas puedan ser representadas" (Sarlo, 2007: 53). Una obra que afirma su carácter político, "a condición de que produzca un corte por extrañamiento, que desvíe a la percepción de su hábito y la desarraigue del suelo tradicional del sentido común" (Sarlo, 2007: 53). El pasado reciente asume en la obra facetas contrastantes, inquietantes y alusivas, alejadas de cualquier tipo de referencia explícita en relación a la desaparición y a la dictadura. Una obra que hace suya la propuesta de "pensar con la mente abierta", con el fin de "entrenar a la imaginación para que salga de visita", como sostiene Hannah Arendt. (Arendt en Sarlo, 2007: 53). *áRBOLES* entrega así una representación del horror del pasado reciente de nuestro país que, por las estrategias y los recursos narrativos que despliega, pone en cuestión las aproximaciones estéticas que se

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

apoyan fuertemente en lo testimonial, en las experiencias narradas directamente en primera persona, en lo explícitamente político y panfletario. Este cuestionamiento a las formas estéticas fosilizadas, en relación a las representaciones del pasado reciente, se constituye como "la condición de un conocimiento de los objetos más próximos, a los que ignoramos precisamente porque permanecen ocultos por la familiaridad que los vela. Esto rige también para el pasado. (Sarlo, 2007: 53). La experiencia en primera persona sufre una transformación profunda en la obra, es resignificada a la luz de procedimientos propios del lenguaje teatral que, al generar operaciones reflexivas de recuperación estética de la dimensión biográfica, la aleja del aletargamiento de la rutina y del hábito que imponen las convenciones estéticas arquetípicas a la hora de dar cuenta del pasado reciente. Lo vivido en primera persona, la experiencia autobiográfica, se convierte en un relato confuso, ambiguo, contradictorio, denso; un relato que se disemina, que busca pensar "*desde afuera* de la experiencia" (Sarlo, 2007: 166), cargándose así de múltiples significaciones, y que por esta misma operación, se universaliza. *áRBOLES* brinda así otros sentidos en la representación del horror de la dictadura, porque permite "que la imaginación cumpla su trabajo de externalización y de distancia" (Sarlo, 2007: 54). La obra abandona las posiciones próximas, familiares y conocidas en relación al pasado reciente, para internarse en un territorio desconocido y por tal motivo enormemente inquietante, "donde es posible que surja un sentido de experiencias desordenadas, contradictorias y, en especial, resistentes a rendirse ante la idea demasiado simple de que se las conoce porque se las ha soportado" (Sarlo, 2007: 54).

Por los mecanismos intrínsecos del lenguaje teatral, el pasado se reactiva siempre en el presente: la acción escénica que se desarrolla ante nuestros ojos, está sucediendo continuamente en el ahora del hecho teatral, por más que remita al pasado. Esto es así porque, por definición, toda acción dramática tiene lugar en el teatro en tiempo presente. "Los hechos del pasado y la ligazón del sujeto con ese pasado, especialmente en casos traumáticos, pueden implicar una fijación, un permanente retorno: la compulsión a la repetición, la actuación, la imposibilidad de separarse del objeto perdido (…) No se vive la distancia del pasado, que reaparece y se mete, como un intruso, en el presente" (Jelin, 2002: 14). El teatro se inscribe en el marco del conjunto de prácticas artísticas que implican un

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

tipo particular de reactivación de la memoria. Como afirma Jelin, "Hay otras claves de activación de las memorias, ya sean de carácter expresivo o performativo, y donde los rituales y lo mítico ocupan un lugar privilegiado" (Jelin, 2002: 18). En este sentido, *áRBOLES* se encuentra atravesada por distintos tipos de rituales, entre los que podemos mencionar la situación de espera que brinda unidad a las diversas secuencias que componen la obra, y también la relación entre las palabras, el cuerpo, la voz y la música, que permanentemente están en mutua interacción. Anécdotas biográficas y actividades cotidianas que, extrañadas y repetidas una y otra vez, funcionan en tanto claves de acceso a las memorias de ese pasado que insiste en retornar.

ÁRBOLES establece, a partir de su propia estructura, una suerte de narrativa de las memorias de las creadoras implicadas en la obra, puesto que el teatro opera siempre narrativamente, incluso en un caso como éste, en donde se apela a la fragmentación, la elipsis, la discontinuidad y la oclusión. El pasado cobra entonces sentido en el marco del sugerente relato de la obra. Tal como afirma Jelin: "El acontecimiento rememorado o "memorable" será expresado en una forma narrativa, convirtiéndose en la *manera en que el sujeto construye un sentido del pasado*, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia" (Jelin, 2002: 27).

Esta pieza nos confronta con las consecuencias de la desaparición en la generación de "los hijos", en tanto acontecimiento traumático que es incorporado en la narrativa de la obra para que sea posible generar sentido y asimilar su potencial disruptor. Como sostiene Jelin: "Los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria. (…) es la imposibilidad de dar sentido al acontecimiento pasado, la imposibilidad de incorporarlo narrativamente, coexistiendo con su presencia persistente y su manifestación en síntomas, lo que indica la presencia de lo traumático" (Jelin, 2002: 28). *áRBOLES* adopta una estrategia narrativa sesgada, que apela a lo indirecto y a lo elusivo para dar cuenta de las consecuencias de la situación de desaparición, la cual funciona en su sistema narrativo en tanto "es la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada" (Jelin, 2002: 28). Una presencia que se encuentra manifestada doblemente en la obra, representada por el árbol bajo el cual atraparon al padre de la protagonista, cuyo rol es asumido por el músico-actor

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

que la acompaña. Nos referimos aquí a "las "heridas de la memoria" (…) que tantas dificultades tienen en construir su sentido y armar su narrativa. Son las situaciones donde la represión y la disociación actúan como mecanismos psíquicos que provocan interrupciones y huecos traumáticos en la narrativa" (Jelin, 2002: 28-29).

ÁRBOLES pone en escena las marcas traumáticas del pasado reciente, las cuales, ubicadas en el marco de sentido que le brinda su estructura narrativa, se convierten en actos de memoria: "Lo que el pasado deja son *huellas*, en las ruinas y marcas materiales, en las huellas "mnésicas" del sistema neurológico humano, en la dinámica psíquica de las personas, en el mundo simbólico. Pero esas huellas en sí mismas no constituyen "memoria", a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido (Jelin, 2002: 30). La subjetividad de Isolina, atravesada intensamente por su condición de huérfana, "emerge y se manifiesta con especial fuerza en las grietas, en la confusión, en las rupturas del funcionamiento de la memoria habitual, en la inquietud por algo que empuja a trabajar interpretativamente para encontrarle el sentido y las palabras que lo expresen" (Jelin, 2002: 35). Por tal motivo, el personaje de la Criatura expresa todo lo que Isolina no puede decir, en virtud de los límites que le impone el acontecimiento traumático de la desaparición de sus padres, que ha signado su vida desde la infancia. Así, "en la situación extrema de ruptura y confusión, no se encuentran las palabras para expresar y representar lo sucedido y estamos frente a manifestaciones del trauma" (Jelin, 2002: 35). La experiencia individual del trauma que le provoca a una niña la desaparición de sus padres, se convierte en memoria narrativa con sentido y en vivencia compartida, culturalmente transmisible, a través de la actividad comunitaria que constituye el teatro. Como afirma Jelin: "las vivencias individuales no se transforman en experiencias con sentido sin la presencia de discursos culturales, y éstos son siempre colectivos. A su vez, la experiencia y la memoria individuales no existen en sí, sino que se manifiestan y se tornan colectivas en el acto de compartir. O sea, la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar" (Jelin, 2002: 37).

ÁRBOLES se origina a partir de una situación traumática, una pérdida irreversible que por la potencia del hecho teatral, es resignificada y universalizada en la medida en que logra implicar al espectador en la vivencia en tiempo presente del trauma. La obra posibilita

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

la reelaboración de una experiencia personal extremadamente dolorosa en una suerte de encuentro compartido entre los creadores y el público. En su mundo ficcional, las palabras reaparecen, se hacen cargo del dolor, la memoria sale de su ámbito íntimo y personal, y se rearticula en nuevas posibilidades expresivas. "Una de las características de las experiencias traumáticas es la masividad del impacto que provocan, creando un hueco en la capacidad de "ser hablado" o contado. Se provoca un agujero en la capacidad de representación psíquica. Faltan las palabras, faltan los recuerdos. La memoria queda desarticulada y sólo aparecen huellas dolorosas, patologías y silencios" (Jelin, 2002: 36).

Las obras teatrales producidas en los últimos años por algunos miembros de la generación de los hijos de los militantes, participan desde el campo performático, de las "luchas por el sentido del pasado, con una pluralidad de actores y agentes, con demandas y reivindicaciones múltiples" (Jelin, 2002: 36). Estas piezas vienen a sumar una nueva mirada en relación a la disputa por los recursos y las búsquedas estéticas y narrativas consideradas más o menos adecuadas para recordar, conflictos que están vinculados a "la propiedad o la apropiación de la memoria" (Jelin, 2002: 36). Estas producciones ofrecen una narrativa que, en su capacidad para establecer lecturas críticas en relación a la experiencia política de los setenta y en su manifiesta apertura a una pluralidad de significaciones, pueden pensarse como opuestas "a un reclamo monopólico del sentido y del contenido de la memoria y de la verdad" (Jelin, 2002: 62). Entonces, como afirma Jelin: "La memoria (…) se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan "materializar" estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, *vehículos de la memoria*" (Jelin, 2002: 37). Desde esta mirada *áRBOLES*, junto con las obras teatrales que encarnan las heterogéneas y diversas voces de los hijos de los militantes de los setenta, se constituirían en "vehículos de la memoria", que incorporan de una manera activa y performativa, en tiempo presente, ese pasado que se resiste a abandonarnos.

BIBLIOGRAFÍA:

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

Halbwachs, Maurice. "Memoria colectiva y memoria individual", en *La memoria colectiva,* Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 25 a 52, Zaragoza, 2004.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2002.

López, Liliana. "Monólogos para calmar la espera ¿Una sola o varias voces? (Sobre Sueñe, Carmelinda y Árboles)", en *Territorio teatral-Revista digital*, Sección Información y críticas, número 1, Buenos Aires, mayo de 2007. Disponible en: http://territorioteatral.org.ar/html.2/informacion_y_criticas/pdf/03.pdf

Longoni, Ana y Morales Miy, María. "Transitar la ausencia", reportaje realizado por Sonia Jaroslavsky, Alternativa Teatral, Buenos Aires, 26/05/2006, Disponible en: http://www.alternativateatral.com/nota93-transitar-la-ausencia

Miraglia, Cintia. Entrevista inédita realizada por el autor, Buenos Aires, 2011.

Morales Miy, María. Entrevista inédita realizada por el autor, Buenos Aires, 2011.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1998.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2007.

Verzero, Lorena. "Los hijos de la dictadura: Construir la historia con ojos niño", inédito, Buenos Aires, 2011.

White-Nockleby. "Fragmentos del pasado: lo documental en el teatro de una nueva generación", ponencia leída en el *IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria "Ampliación del campo de los Derechos Humanos. Memoria y perspectivas"*. Buenos Aires, 28, 29 y 30 de septiembre, 1 de octubre de 2011.

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

Yoffe, Laura. "El duelo por la muerte de un ser querido: creencias culturales y espirituales", Buenos Aires, 2009. Disponible en http://www.palermo.edu/cienciassociales/publicaciones/pdf/Psico3/3Psico%2009.pdf

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA DE LA OBRA:

Autoría: Ana Longoni, María Morales Miy

Actúan: María Morales Miy, Daniel Quintas

Vestuario: Rosana Barcena

Escenografía: Julio Lavallén

Iluminación: Ricardo Sica

Video: Juan Pablo Di Bitonto

Música original: Daniel Quintas

Fotografía: Juan Pablo Di Bitonto

Diseño gráfico: Julio Lavallén

Prensa: Tehagolaprensa

Dirección: Ana Longoni, Cintia Miraglia

Funciones realizadas en el Teatro Anfitrión (2006), en el Teatro del Abasto (2007) y en La Fabriquera (2007), de la Ciudad de Buenos Aires.